



**CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA**  
**FACULDADE DE TECNOLOGIA E CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS**

**RAFAEL DAHER ANTINORO**

**MULHERES DE BUARQUE: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA E  
COMPARATIVA DO UNIVERSO FEMININO NAS LETRAS DE CHICO**

**BRASÍLIA**  
**2013**

**RAFAEL DAHER ANTINORO**

**MULHERES DE BUARQUE: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA E  
COMPARATIVA DO UNIVERSO FEMININO NAS LETRAS DE CHICO**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito parcial para a  
obtenção da graduação do curso de  
Comunicação Social com habilitação em  
Jornalismo do Centro Universitário de  
Brasília – UniCEUB.

Orientadora: Dra. Flor Marlene Enriquez  
Lopes

**BRASÍLIA**

**2013**

**RAFAEL DAHER ANTINORO**

**MULHERES DE BUARQUE: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA E  
COMPARATIVA DO UNIVERSO FEMININO NAS LETRAS DE CHICO**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito parcial para a  
obtenção da graduação do curso de  
Comunicação Social com habilitação em  
Jornalismo do Centro Universitário de  
Brasília – UniCEUB.

**BRASÍLIA, 11 DE JUNHO DE 2013**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Professora Doutora Flor Marlene Enriquez Lopes  
(Orientadora)

---

Professora Doutora Renata Innecco Bittencourt de Carvalho  
(Examinadora)

---

Professora Mestre Edla Maria Lula Moreira de Oliveira  
(Examinadora)

Dedico este trabalho ao meu pai Fábio,  
que é minha terra, caminho pelo qual sigo  
firme; e à memória de minha mãe Yara,  
que é meu céu, lugar onde os sonhos são  
reais.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha família – Olinda, Fábio e Andréa –, visão inicial e permanente de vida e afeto. Agradeço à presença de amigos: à Ana Clara Wagner, dona de abraços e sorrisos fundamentais em minha caminhada; à Beatriz Amaro, representante da boa palavra, dos conselhos superiores e do olhar mais querido; à Isabela Goulart, companheira permanente que sabe de toda beleza, toda sabedoria; e à Jamile Rodrigues, parceira fiel que compreenderá este trabalho como ninguém.

Agradeço aos mestres Carolina Assunção, Edla Lula, Flor Marlene, Renata Bittencourt e Sérgio Euclides.

Agradeço, por fim, à origem deste trabalho: às imagens de Caetano Veloso; ao cotidiano de Chico Buarque; às paisagens de Tom Jobim; ao cristal que Gal Costa traz na voz; à força interpretativa de Nana Caymmi; ao ritmo de Elis Regina e ao mar imenso da voz de Maria Bethânia, que é talismã, mel e rosa dos ventos.

*“Bússolas não há na cor dos versos  
usam como senhas tons perversos”*

*(Caetano Veloso, 1993)*

## RESUMO

Este trabalho investiga uma matriz que una e signifique o universo feminino das letras de Chico Buarque. O caminho utilizado para tanto são os estudos semióticos de linha francesa da Escola de Paris e de A. J. Greimas, que estabelece o percurso gerativo do sentido como modelo metodológico de leitura do sentido de textos. À semiótica, está aliada a análise do discurso. O objeto de estudo, que são as letras de Chico, divide o universo feminino em dois lados – de um, a mulher como sujeito (dizendo a letra); e de outro, a mulher como objeto (sendo dita pela letra). Neste sentido, o estudo analisa quatro letras sob o ponto de vista da semiótica, e mais quatro letras considerando aspectos comparativos entre as mulheres de Buarque.

Palavras-chave: análise semiótica. Universo feminino. Letras de música. Chico Buarque.

<b>1 ATRÁS DA SONORIDADE .....</b>	<b>9</b>
1.1 QUESTÕES DA PESQUISA .....	11
<b>2 CONSTRUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
2.1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....	12
2.2 METODOLOGIA .....	14
<b>3 ANÁLISE SEMIÓTICA .....</b>	<b>16</b>
3.1 A DOR DE SER MULHER .....	16
3.2 BEM MAIS E MELHOR QUE VOCÊ .....	20
3.3 ELA <i>INDA</i> ESTÁ SAMBANDO .....	24
3.4 MIL DIAS ANTES DE TE CONHECER .....	26
<b>4 ANÁLISE COMPARATIVA .....</b>	<b>29</b>
4.1 NEM ME ADVINHA OS DESEJOS .....	29
4.2 TE ADORANDO PELO AVESSO .....	31
4.3 A FLOR TAMBÉM É FERIDA ABERTA .....	33
4.4 ESTE CANTOR CONFUSO .....	35
<b>5 SEM FANTASIA .....</b>	<b>37</b>
5.1 A UNIÃO ENTRE MULHER-SUJEITO E MULHER-OBJETO .....	37
<b>PERSPECTIVAS E RECOMENDAÇÕES.....</b>	<b>40</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>42</b>



## 1 ATRÁS DA SONORIDADE

A música é das formas artísticas a que mais rapidamente desperta sensações, lembranças, presságios e sentimentos. Ao lermos, por exemplo, os versos a seguir: “Se acaso me quiseses/ Sou dessas mulheres/ Que só dizem sim”, extraídos da canção *Folhetim*, composta por Chico Buarque em 1977, facilmente podemos ser levados à memória do que essas palavras representam-nos e da experiência sentida em tê-la escutado. Para despertar a emoção do ouvinte, o som vale-se da voz de quem canta e dos instrumentos tocados pelos músicos. Atrás da sonoridade, estão a melodia e a letra da canção. Mas, afinal, como uma música pode despertar variadas sensações em quem a escuta?

O presente trabalho destina-se, em um primeiro momento, a investigar o sentido construído por essa forma de expressão artística através de análises semióticas derivadas da tradição francesa (de Saussure). Mais adiante, pretende-se estabelecer possíveis relações entre as letras analisadas a outras, a fim de descobrir se existem pontos em comum entre estas e aquelas.

Por objeto de estudo, tomaremos o universo feminino de Chico, conhecido como um dos compositores que melhor canta a alma da mulher. (WISNIK, 2004) Certas canções, como a já citada *Folhetim*, *Com açúcar com afeto* (1966), *Teresinha* (1978) e *O meu amor* (1978), atraem a atenção do ouvinte pelo modo como Chico apropria-se da voz da mulher em sua produção artística. Essas canções são aquelas em que o compositor traz à tona o eu lírico feminino (o que aqui chamaremos de mulher-sujeito).

Outras músicas, quando pensamos nas mulheres de Buarque, também nos vêm à mente. É o caso de *Carolina* (1967), *A Rita* (1965), *Ela é dançarina* (1981) e *Joana Francesa* (1973). Nessas últimas, o universo feminino também é tratado, mas sob a ótica masculina, afirmando a presença de diversas mulheres – seja no

tratamento do amor, traição, ilusão etc. Com essa rápida explanação, já temos uma vastidão de possibilidades, que neste momento precisam ser delimitadas.

Dividimos, portanto, o universo feminino em dois lados: de um, a mulher-sujeito; e de outro, a mulher-objeto.

Ao longo do estudo, trabalhamos com nove letras de canções. Foram escolhidas quatro letras para a análise semiótica. Dessas quatro, duas representam a mulher-sujeito (*Fora de hora*, de 2002; e *Olhos nos olhos*, de 1976); as outras duas, tratam da mulher-objeto (*Ela desatinou*, de 1968; e *Valsa brasileira*, de 1988). A escolha por essas letras deve-se ao fato de que as quatro contêm temas recorrentes e divergentes entre si na obra do compositor. Além disso, elas erguem, como será constatado no decorrer do estudo, maiores possibilidades de relação com outras quatro letras – (*Sem açúcar*, de 1976; *Atrás da porta*, de 1972; *Dura na queda*, de 2002; e *Romance*, de 1993) a serem colocadas no quarto capítulo, que trata da análise comparativa.

Por fim, a canção *Sem Fantasia* (1967) entrará na pesquisa como ponto de referência entre os capítulos três e quatro, pois abarca o universo feminino como um todo, versificando tanto a mulher-sujeito como a mulher-objeto.

Ainda a respeito das escolhas das letras, tomou-se o cuidado de ter certeza de que determinada letra foi, de fato, escrita por Chico Buarque. Nos créditos das canções, observados cuidadosamente em cada disco de Chico, descobriu-se que nem todas as músicas conhecidas como escritas por ele seriam do compositor – pois, no caso das parcerias, a regra conhecida afirma que quem escreveu a letra vem em segundo lugar. A canção *Tatuagem* (1973), por exemplo, tem a melodia feita por Chico, mas a letra é de Ruy Guerra.

Resta dizer que às análises semióticas a serem feitas interessam apenas as letras das canções. Estudos semióticos importantes, como os do compositor e pesquisador da Universidade de São Paulo Luiz Tatit, também tratam da melodia como parte da estrutura do sentido da canção. No entanto, não tivemos a pretensão de estudá-la por uma questão de tempo e objetivos inicialmente traçados.

## 1.1 QUESTÕES DA PESQUISA

A delimitação do objeto a ser estudado nesta pesquisa, como foi abordada anteriormente, divide o universo feminino das letras de Chico em dois lados. Esse corte fez-se necessário no momento em que se questionou a possibilidade de um ponto de referência entre as vozes femininas apresentadas nas letras das canções. Se, de um lado, temos a mulher-objeto e, de outro, a mulher-sujeito, de que maneira elas podem ser entendidas? E, uma vez investigadas e explicadas no que se refere ao sentido, é possível compará-las a fim de encontrar pontos de referências?

Assim, portanto, chegamos ao problema do presente estudo: existe uma matriz que una e signifique as letras de Chico Buarque dentro do universo feminino? Mais adiante, essa pergunta nos levará ao quadro teórico e metodológico do estudo. No entanto, neste momento é preciso estabelecer os objetivos desta pesquisa, os quais se encontram nos tópicos abaixo:

### Objetivo geral:

Descobrir como se dão o sentido e as ligações existentes entre as mulheres de Buarque – de um lado, a dona da voz (mulher-sujeito); e de outro, a mulher exaltada pelo eu lírico masculino (mulher-objeto).

### Objetivos específicos:

- Mapear as letras dentro do universo feminino em Chico Buarque;
- Observar e extrair o sentido das letras que empregam a mulher como sujeito;
- Observar e extrair o sentido as letras que empregam a mulher como objeto;
- Estabelecer relações entre as letras e o estudo semiótico do texto;
- Verificar os pontos de referências entre as mulheres de Buarque;

## 2 CONSTRUÇÃO

### 2.1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Esta pesquisa reconhece em estudos semióticos a principal fonte teórica a ser trabalhada. Entretanto, para que possamos nos referenciar à semiótica neste item, é necessário situarmo-nos a respeito de que semiótica estamos tratando. Existem dois clássicos caminhos conhecidos: o de origem americana, referente a Charles Peirce; e o de origem francesa, conduzido por Ferdinand de Saussure. Partiremos do ponto de vista da tradição saussuriana, que trata das relações entre significado e significante – além de reconhecer o sentido como objeto de estudo. (ECO, 1991).

Barros (2000, p. 5) conta-nos que a linguística passou muito tempo sendo “uma teoria da língua e da linguagem que não ia além das dimensões da frase”. Essa delimitação impedia o uso de elementos teóricos referentes à apropriação do sentido exposto em qualquer tipo de discurso.

A preocupação com o sentido forçou o linguista a rever sua concepção de língua e de estudos da linguagem, e a romper as barreiras estabelecidas entre a frase o texto e o enunciado e a enunciação. Sem derrubar essas demarcações, não se pode realizar nenhum estudo satisfatório do sentido. (BARROS, 2000, p.6).

Ultrapassando essas “barreiras”, surgem teorias que se preocupam com o texto como unidade de sentido, e não mais da frase isolada. Daí, o conceito de que “a semiótica tem por objeto o texto, ou melhor, procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” (BARROS, 2000, p.7).

Neste momento, podemos chegar ao modelo semiótico de análise que mais interessa ao presente trabalho. Trata-se da teoria desenvolvida por Algirdas Julien Greimas conhecida por percurso gerativo do sentido, um método de abordagem que segmenta a análise do texto em três níveis: primeiro, o nível das estruturas fundamentais; depois, o nível das estruturas narrativas; e por fim, o nível das

estruturas discursivas.

Postula-se em semiótica que o discurso é o resultado de um fazer enunciativo cujos componentes podem ser descritos em diferentes níveis de generalidade e complexidade. A geração do enunciado-discurso será apreendida como um percurso que vai do patamar mais simples ao mais complexo, pelo sucessivo investimento de valores semânticos sobre articulações sintáticas cada vez mais refinadas. (LOPES, 1998, p.24).

Além de estabelecer a hierarquização de que o percurso gerativo do sentido vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, deve-se afirmar como as letras serão analisadas em cada fase.

No nível fundamental, a primeira etapa do percurso, surge a significação com oposição semântica mínima [...] No segundo patamar, as estruturas narrativas organizam-se do ponto de vista de um sujeito [...] O terceiro e último nível é o das estruturas discursivas em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação. (BARROS, 2000 p. 9)

Trabalhos que aplicam os estudos greimasianos referentes a esse tipo de análise foram apreciados em Luiz Tatit (1997, 2001), Paulo Eduardo Lopes (1998) e Nilton Hernandez (2005). Quanto ao campo teórico, os principais estudos que merecem destaques aqui estão em Diana Luz Pessoa de Barros (2000, 2002), representante brasileira da semiótica francesa e de seus estudos derivados.

Outras colocações e explicações, relacionadas à teoria semiótica adota, serão inseridas ao longo das análises, seja sob a forma de notas ou citações, visando a uma melhor compreensão do estudo.

## 2.2 METODOLOGIA

Para realizar este estudo, o caminho escolhido a ser percorrido está na análise de discurso apoiada ao método semiótico. Como o objetivo central deste trabalho é captar o sentido das letras, e delas extrair uma análise comparativa, a metodologia aqui aplicada será capaz de analisar, ou seja, observar, investigar e entender a construção do sentido do universo feminino em Chico.

Segundo Iasbeck (2005), a prática semiótica privilegia a linguagem como objeto de análise. A noção de que a letra de música, que carrega uma linguagem artística, pode ser escolhida como foco de estudo científico capacita este trabalho para alcançar um dos seus objetivos centrado na descoberta da construção do sentido.

Na contramão dos métodos que escravizam, há métodos que libertam [...] Uma das características mais marcantes do método semiótico é o respeito e a inclusão produtiva de sistemas de organização e sistematização do conhecimento em formatos por vezes imprevistos porque multiplanares e multidirecionais. O resultado costuma ser uma ampliação das possibilidades explanatórias do objeto. (IASBECK, 2005, p. 193).

Ainda nessa direção, um projeto semiótico

busca o alargamento das possibilidades, fator estritamente ligado à proliferação dos sentidos. Assim, escancarar a complexidade que se esconde por detrás da aparente simplicidade das manifestações do objeto de pesquisa é uma atitude tão autêntica quanto mapear tal complexidade de forma a manter sob algum controle ou organização seus efeitos e repercussões. (IASBECK, 2005, p. 196).

Para ampliar as possibilidades de compreensão, as análises das letras, do ponto de vista da semiótica francesa, será realizada por pressuposição dos elementos funcionais extraídos da estrutura (discursiva, narrativa e fundamental) do texto. Esse caminho caracteriza a teoria de percurso gerativo do sentido, de Greimas.

Depois de ter os sentidos despertados e apreendidos, este estudo atenta-se a fazer verificações pautadas pela análise de discurso para examinar o tema no que tange à análise comparativa. Pois, além de extrair os sentidos das letras, o presente trabalho também tem por objetivo relacionar as mulheres de Buarque.

Manhães (2005) proporciona-nos essa possibilidade quando diz que

a chamada análise de discurso francesa caracteriza-se pela ênfase no assujeitamento do emissor, que se expressaria mediante a incorporação de discursos sociais já instituídos [...] Como analisar significa dividir, a análise do discurso é, na verdade, a desconstrução do texto em discurso, ou seja, em vozes. A técnica consiste em desmontar para perceber como foi montado". (MANHÃES, 2005, p. 305)

Utilizando essas colocações e direcionando o estudo de acordo, inicialmente, com a teoria greimasiana, iniciaremos as análises semióticas de quatro letras de canções do universo feminino em Chico Buarque no capítulo a seguir.

### 3 ANÁLISE SEMIÓTICA

#### 3.1 A DOR DE SER MULHER

**Fora de hora** (*Dori Caymmi e Chico Buarque, 2002*)

Fora de hora o meu coração / Pega a pensar no seu / Será que ele também /  
De mim não se esqueceu

Será que embora um bom coração / Deseja mal ao meu / Será que diz que  
nem / Sequer me conheceu

Quando é tempo de serenar / Quando é hora de recolher / Por que vai e vem /  
Na gente um bem / Querer

Quando já nem balança o mar / Quando nem uma luz se vê / Nem um dia  
além / Da noite sem / Você

Agora mora o meu coração / Sozinho como quer / Sem outra dor senão / A  
dor de ser mulher / E estar à sua mão / Quando você vier

O percurso gerativo do sentido inicia-se a partir do nível fundamental, em que se verificam as oposições semânticas que constituem a significação do texto. De acordo com Barros (2002, p. 17), “a semântica traz a lição de que o sentido nasce da descontinuidade, da ruptura, da percepção da diferença”. O objetivo desse primeiro passo é descobrir quais são os verdadeiros efeitos do sentido que o enunciado traz.

Na letra acima, a categoria semântica fundamental está na oposição entre /lembança/ e /esquecimento/. Esses termos opostos podem ser encontrados nos versos: “pega a pensar no seu”, “de mim não se esqueceu”, “sequer me conheceu” e “nem um dia além/ da noite sem/ você”.



As categorias fundamentais são determinadas como positivas ou eufóricas<sup>1</sup> e negativas ou disfóricas<sup>2</sup>. (BARROS, 2000). Assim, é possível averiguar relações de negação e afirmação. No texto, a lembrança enunciada pelo sujeito é eufórica, e o esquecimento é disfórico.

Assim, iniciamos o percurso em:

Lembrança -----	Não-lembrança -----	Esquecimento
(Euforia)	(Não-euforia)	(Disforia)

A lembrança é acionada pelo coração (“pega a pensar no seu”). O esquecimento está no outro coração (“será que diz que nem/ sequer me conheceu”). A não-lembrança, ou seja, a negação da lembrança, pode ser verificada nos versos “será que embora um bom coração/ deseja mal ao meu”. A letra traz, portanto, a negação do esquecimento ou desamor, sentido como negativo, e a afirmação da lembrança eufórica.

A categoria da lembrança pode, ainda, articular-se em dois termos opostos, como /amor/ e /desamor/. Essa oposição binária<sup>3</sup> projeta-se em mais dois termos contraditórios (/não-amor/ e /não-desamor/), constituindo o quadrado semiótico. Aqui, a negação do amor (/não-amor/) pode ser tematizada como o coração que se recorda de outro coração, e isso é positivo. Já o termo /não-desamor/ poderia ser representado pelo esquecimento do coração ao qual o primeiro se destina.

Passemos, agora, para o nível narrativo da letra. Segundo Barros (2000), a narrativa deve ser organizada a partir do ponto de vista de um sujeito. Ou seja, não se trata mais de afirmar ou negar o conteúdo do enunciado, mas sim de transformar, pela ação<sup>4</sup> do sujeito, os estados, neste caso, de lembrança ou esquecimento. Antes, porém, é necessário definir algumas fases desse processo.

---

<sup>1</sup> Relação de conformidade do ser vivo com os conteúdos relacionados. (LOPES, 2000)

<sup>2</sup> Relação de desconformidade do ser vivo com os conteúdos relacionados. (LOPES, 2000)

<sup>3</sup> Em semiótica, a oposição binária é chamada de estrutura elementar da significação. (LOPES, 2000)

<sup>4</sup> As ações (o fazer) do sujeito, em semiótica, classificam-se em verbos modais. São eles: querer, poder, fazer e saber. (LOPES, 2000)

Devemos ter, no nível narrativo, a descrição dos actantes<sup>5</sup> em relações de estado e de fazer. A relação que determina o estado, denominada de junção, aponta para a “situação de um sujeito em relação a um objeto”. (BARROS, 2000, p. 19). As relações de estado podem ser tanto de conjunção como de disjunção. Dessas relações, partiremos para as relações do fazer, quando se percebe a ação do sujeito em relação ao objeto. Estaremos, portanto, na fase de transformação. Lembremos que para um sujeito poder agir (fazer), em semiótica ele terá de capacitar-se através dos verbos modais (querer, dever, saber, poder).

Lopes (1998, p. 27) esclarece-nos que “a aceitação do objeto e a assunção pelo sujeito do papel que lhe cabe na narrativa são de responsabilidade de um terceiro actante, chamado destinador: é ele que manipula o destinatário-sujeito levando-o a cumprir um programa narrativo”. O modelo greimasiano nos permite ver essas sequencias de estados e transformações em três etapas: manipulação e aquisição de competências para a ação; a performance em que ocorre a transformação e a sanção positiva ou negativa emitida pelo destinador, de acordo com o sucesso ou fracasso do sujeito no cumprimento da ação. (LOPES, 1997)

Em *Fora de hora*, a narração estabelece-se a partir da mulher-sujeito, caracterizada pelo eu lírico feminino. O enunciador ocupa o lugar de primeira pessoa (eu) e dirige-se a alguém (tu). Daí, temos uma relação envolvendo os actantes destinador e destinatário. Nesse sentido, observa-se que o destinador está em estado de disjunção com o destinatário. Isso está descrito nos versos “agora mora o meu coração/ sozinho como quer”. Aqui, o destinador transforma-se em um sujeito que /quer-fazer/, ou seja, quer entrar em estado de conjunção com o destinatário.

Desse modo, o sujeito-destinador procede com o objeto-valor<sup>6</sup> da lembrança: “quando é tempo de serenar, quando é hora de recolher”. O sujeito revela-se, então, em estado de conjunção com o estado de lembrança, o que se pode perceber logo nos primeiros versos: “Fora de hora o meu coração/ pega a pensar no seu/ será que ele também/ de mim não se esqueceu”.

---

<sup>5</sup> Actantes são unidades sintáticas que sofrem ou praticam atos narrativos (sujeito, objeto, destinador e destinatário). (LOPES, 2000)

<sup>6</sup> Objeto-valor é o objeto determinado pelas aspirações e projetos do sujeito por seus valores. A relação do objeto com o sujeito define o valor em questão. (LOPES, 2000)

Também atuam, nesta narrativa, os antissujeitos e antiobjetos determinados como categorias no nível fundamental. Se o destinador da letra /quer/ entrar em conjunção com o destinatário, em contrapartida, o destinatário assume o antiobjeto /esquecimento/ em relação à lembrança do sujeito. O impedimento da realização da lembrança está nos versos: “de mim não se esqueceu” e “sequer me conheceu”. O nível narrativo, portanto, expõe a dificuldade que a mulher-sujeito tem de agir sobre o destinatário no que poderia ser o reencontro entre os dois. O destinador apenas age de acordo com a modulação do verbo /querer/. Assim, a /lembrança/ manipula o sujeito do enunciado – que entra em oposição ao objeto do destinatário (o outro coração).

Por fim, temos o nível discursivo. Aqui, a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação. Conforme Barros (2000, pg. 53), nesse último nível do percurso “o sujeito da enunciação faz uma série de “escolhas”, de pessoa, de tempo, de espaço, de figuras, e “conta” ou passa a narrativa, transformando-a em discurso”. Trata-se do patamar mais próximo da manifestação textual. Os mecanismos utilizados pela enunciação são, no nível discursivo, quanto à pessoa, tempo e espaço (representados pela fórmula eu/aqui/agora).

Nesta letra, a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação, ou seja, ocorre em primeira pessoa. Isso nos dá uma noção de que a determinação não exerce função no texto, pois estamos diante de um enunciado subjetivo, narrado pela voz de quem vive a situação.

A opção do destinador pela /lembrança/ deixa claro que a narração trata de um tempo passado, “fora de hora”. O espaço em que ocorre a narração está dentro de um universo passional, sendo lembranças e memórias os aspectos emotivos que sustentam os espaços delimitados pela dor, ausência e solidão.

O nível discursivo também toma conta do aparecimento de tematização e figurativização. Esses aspectos finais surgem da observação de pistas que o texto traz, incitando à elaboração de temas e figuras empregados pelo enunciador. Para Barros (2002, p. 69), “as valores assumidos pelo sujeito da narrativa são

disseminados sob a forma de percursos temáticos e recebem investimentos figurativos”.

Assim, o que se também pode observar na letra acima é o tema da submissão da mulher ao desejo do homem, visto em “sem outra dor senão/ a dor de ser mulher/ e estar à sua mão/ quando você vier”. Por fim, o sujeito é figurativizado como “nostalgia”, o objeto como “memória” e o destinador como “ser amado”.

### 3.2 BEM MAIS E MELHOR QUE VOCÊ

#### **Olhos nos olhos** (*Chico Buarque, 1976*)

Quando você me deixou, meu bem / Me disse pra ser feliz e passar bem /  
Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci / Mas depois, como era de costume,  
obedeci

Quando você me quiser rever / Já vai me encontrar refeita, pode crer / Olhos  
nos olhos, quero ver o que você faz / Ao sentir que sem você eu passo bem  
demais

E que venho até remoçando / Me pego cantando / Sem mais nem porquê / E  
tantas águas rolaram / Quantos homens me amaram / Bem mais e melhor  
que você

Quando talvez precisar de mim / 'Cê sabe que a casa é sempre sua, venha  
sim / Olhos nos olhos, quero ver o que você diz / Quero ver como suporta me  
ver tão feliz

A letra de *Olhos nos olhos* trata de diversos temas em um crescente estado emocional que se inicia logo no primeiro verso: a separação (“Quando você me deixou, meu bem”), passando por ciúme (“quis morrer de ciúme/ quase enlouqueci”), submissão (“como era de costume, obedeci”), vingança (“quantos homens me amaram/ bem mais e melhor que você”) até a volta por cima (“quero ver como suporta me ver tão feliz”).

Devido à extensão do universo passional, vamos especificar as categorias semânticas fundamentais a partir de uma categoria temática: a /separação/. Aqui, essa categoria articula-se com dois termos contrários entre si, a /superação/ e o /fracasso/. Por essa oposição elementar, projetaremos em um quadrado semiótico os termos /não-superação/ e /não-fracasso/. Assim, encontramos a temática do termo não-superação no verso “E que venho até remoçando/ me pego cantando/ sem mais nem porquê”. O não-fracasso é visto nas passagens “quero ver o que você faz/ ao sentir que sem você eu passo bem demais” e “quero ver o que você diz/ quero ver como suporta me ver tão feliz”.

A negação da superação implicaria no fracasso. Já a afirmação da superação resulta na negação do fracasso. As categorias semânticas, enfim, podem ser colocadas na oposição entre /fracasso/ e /superação/. O *fracasso* é determinado como disfórico, já a *superação* é percebida como *eufórica*. Nesta letra, portanto, o percurso vai de um fracasso negativo a uma superação positiva, resultando na negação do fracasso e na afirmação da superação eupórica. Isso está ilustrado abaixo:

Fracasso -----	Não-fracasso -----	Superação
(Disforia)	(Não-disforia)	(Euforia)

A negação do fracasso está no verso “Quando você me quiser rever/ já vai me encontrar refeita, pode crer”. O fracasso está contido em eu “venho até remoçando/ me pego cantando/ sem mais nem porquê”. Já a superação aparece nos versos finais de cada estrofe (exceto a primeira): “ao sentir que sem você eu passo bem demais”, “bem mais e melhor que você” e “quero ver como suporta me ver tão feliz”.

No nível narrativo, descobriremos a sequência de estados e transformações encontradas na letra. Na primeira estrofe, o sujeito apresenta-se em estado de disjunção com o objeto de desejo. Aqui, o sujeito recebe valores disfóricos do destinador percebidos pelo valor do fracasso “quis morrer de ciúme, quase enlouqueci”. O sujeito-destinador não /quer/, não /deve/, e por isso não /sabe/ e nem

/pode/ separar-se do seu objeto-destinatário. Nesse momento, o destinador (representado pelo antissujeito) manipula o sujeito, oferecendo a ele competência para agir através da aquisição do /dever/ separar-se (“me disse pra ser feliz e passar bem”, e “mas depois, como era de costume, obedeci”). Para /dever/ separar-se, o sujeito passa a /saber/ e a /poder/ agir.

Na segunda estrofe, já uma transformação de estados. O sujeito entra em estado de conjunção com o objeto-valor, pois aceita a separação e ainda se transforma, adquirindo do destinador competência para /querer/ separar-se (“quando você me quiser rever/ já vai me encontrar refeita, pode crer”). Portanto, o antissujeito perde a dominação sobre o sujeito e objeto-valor do /não-fracasso/ passa a manipular a ação do sujeito-destinador sobre o objeto-destinatário.

O sujeito caminha para a sanção (recompensa) com os valores desejados, representados pelo /não-fracasso/ /não-disfórico/, intimidando a presença do valor antes manipulado pelo antissujeito (fracasso disfórico).

Na terceira estrofe, o sujeito-destinador provoca o objeto-destinatário valendo-se do valor da vingança, “e tantas águas rolaram/ quantos homens me amaram/ bem mais e melhor que você”. O sujeito segue em conjunção com o objeto, deixando para trás o antiobjeto /fracasso/, em “quando talvez precisar de mim/ ‘cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim”. Desta vez, é o sujeito quem manipula o objeto de desejo. No último verso, constata-se a “vitória” do sujeito contra o antissujeito, o que significa a conquista da /superação/ contra o /fracasso/, em “olhos nos olhos, quero ver o que você diz/ quero ver como suporta me ver tão feliz”.

No nível discursivo, constata-se que a letra é narrada por um enunciador feminino, em primeira pessoa, o que traz a ideia de subjetividade e forte envolvimento afetivo. Esse recurso, em semiótica, é conhecido como debreagem enunciativa, e ocorre quando o narrador apresenta os fatos narrados sem distanciar-se deles.

O discurso narrado pela mulher-sujeito ocorre em vários tempos. O advérbio “quando”, na primeira estrofe, refere-se ao passado, à separação do casal. Em

seguida (e também na última estrofe), o mesmo advérbio indica, no presente, uma projeção para o futuro (“quando você me quiser rever” e “quando talvez precisar de mim”). A letra trata, portanto, da separação de um casal vista sob o ponto de vista do sujeito-destinador. Esse sujeito passa pela disjunção com o objeto desejado, mas adquire forças para entrar em conjunção com a separação através do valor do /não-fracasso/, e finaliza com a conquista da superação eufórica.

Em oposição à letra anterior, a narração de *Olhos nos olhos* tematiza a ascensão da mulher submissa representada na letra presente pela mulher-guerreira. É aquela que não se submete mais aos desejos do homem, que uma vez a manipulara (“mas depois, como era de costume, obedeci”); porém, agora, é ela quem supera as dificuldades (“já vai me encontrar refeita, pode crer”). Outro tema encontrado é o da vingança diante de uma perda. A mulher-sujeito usa outras relações com o objetivo de colocar-se superior ao homem que a deixara (“quantos homens me amaram/ bem mais e melhor que você”). Por fim, observa-se que o sujeito é figurativizado como “mulher-guerreira”, o objeto como “homem que abandona” e o destinador como “superação da separação”.

### 3.3 ELA *INDA* ESTÁ SAMBANDO

#### **Ela desatinou** (*Chico Buarque, 1968*)

Ela desatinou/ Viu chegar quarta-feira/ Acabar brincadeira/ Bandeiras se desmanchando/ E ela *inda* está sambando

Ela desatinou/ Viu morrer alegrias/ Rasgar fantasias/ Os dias sem sol raiando/ E ela *inda* está sambando

Ela não vê que toda gente/ Já está sofrendo normalmente/ Toda cidade anda esquecida/ Da falsa vida da avenida onde

Ela desatinou/ Viu morrer alegrias/ Rasgar fantasias/ Os dias sem sol raiando/ E ela *inda* está sambando

Quem não inveja a infeliz/ Feliz no seu mundo de cetim/ Assim debochando/ Da dor, do pecado/ Do tempo perdido/ Do jogo acabado

A letra de *Ela desatinou* traz um sujeito-destinador que flagra o desatino do objeto-destinatário, que permanece a sambar feliz depois do fim do carnaval. Analisemos, no entanto, o nível fundamental do texto.

A categoria semântica fundamental está segmentada na oposição entre /fantasia/ e /realidade/. Esses termos aparecem nos versos: “bandeiras se desmanchando/ e ela *inda* está sambando”, “os dias sem sol raiando”, “feliz no seu mundo de cetim”, “debochando da dor” e “da falsa vida da avenida onde/ ela desatinou”. A categoria fundamental também poderia ser definida em outras dualidades, como /felicidade/ e /infelicidade/, /liberdade/ e /opressão/; mas vamos partir da delimitação inicial.

A fantasia tem valor positivo e eufórico, enquanto a realidade apresenta valor disfórico. A negação da fantasia aparece principalmente em: “quem não inveja a infeliz/ feliz no seu mundo de cetim”.



Observemos, abaixo, o percurso do sentido traçado até o momento:

Fantasia -----	Não-fantasia -----	Realidade
(Euforia)	(Não-euforia)	(Disforia)

*Ela desatinou* corresponde, portanto, à negação da realidade, percebida como negativa, e à afirmação da fantasia eufórica. A fantasia está em desatinar, e a realidade em “ela não vê que toda gente/ já está sofrendo normalmente”. O texto traz a afirmação da fantasia (ou felicidade, ou liberdade), sentida como positiva, e a negação da realidade (ou infelicidade, ou opressão) disfórica.

No nível narrativo, como vimos anteriormente, as operações do nível fundamental devem ser colocadas como transformações realizadas pelos sujeitos. Nesta letra, o sujeito (ela) toma para si o valor da fantasia eufórica, deixando com o antissujeito (“toda gente sofrendo normalmente”) o valor empregado pela realidade. Em busca do objeto-valor da liberdade, o sujeito inicia seu percurso em disjunção com esse objeto. Para conseguir agir, o sujeito-actante feminino é manipulado pelo destinador da narrativa com a qualificação dos verbos modais /poder/ e /saber/.

Neste momento, “feliz no seu mundo de cetim”, o sujeito adquire competência para transformar-se em sujeito do fazer, que por /querer/ e /saber/ debochar da dor, “do pecado, do tempo perdido/ do jogo acabado”, passa a /poder/ e a /dever/ fazê-lo. Como se pode perceber, o sujeito recebe uma sanção positiva do destinador, pois consegue cumprir todas as ações em sucesso. O sujeito entra, portanto, em estado de conjunção com seu objeto no final da letra – livrando-se do antiobjeto portador dos valores disfóricos /realidade/, /opressão/ ou /infelicidade/.

No nível discursivo, percebe-se que o narrador é o sujeito da terceira pessoa. Esse distanciamento oferece à narrativa um tom objetivo, sem envolvimento afetivo, que em semiótica recebe o nome de debreagem enunciativa. O sujeito-destinador flagra uma cena que ocorre no presente, em caráter de continuidade através do gerúndio (“ela *inda* está sambando”). O espaço no qual a narrativa ocorre é o mesmo em que aconteceu o carnaval: na rua, na quarta-feira de cinzas.

Nesta letra, é tematizado, de modo irônico, o triunfo da alegria emocional contra a dor racional – pois, desatinando, a mulher-objeto encontra a felicidade; enquanto, raciocinando que é quarta-feira de cinzas, “a gente toda” inveja-a. As figuras trabalhadas em ‘*Ela desatinou*’ estão no sujeito (alegria), objeto (carnaval) e destinador (fantasia).

### 3.4 MIL DIAS ANTES DE TE CONHECER

#### **Valsa brasileira** (*Edu Lobo e Chico Buarque, 1988*)

Vivia a te buscar/ Porque pensando em ti/ Corria contra o tempo/ Eu descartava os dias/ Em que não te vi/ Como de um filme/ A ação que não valeu/ Rodava as horas pra trás/ Roubava um pouquinho/ E ajeitava o meu caminho/ Pra encostar no teu

Subia na montanha/ Não como anda um corpo/ Mas um sentimento/ Eu surpreendia o sol/ Antes do sol raiar/ Saltava as noites/ Sem me refazer/ E pela porta de trás/ Da casa vazia/ Eu ingressaria/ E te veria/ Confusa por me ver/ Chegando assim/ Mil dias antes de te conhecer

*Valsa brasileira* é uma letra poética embebida de figuras. Várias imagens são vislumbradas a partir da comparação do sentimento do sujeito-enunciador com filmes “eu descartava os dias.../ como de um filme/ a ação que não valeu”, tempo “rodava as horas pra trás” e dados da natureza “surpreender o sol”, “saltar as noites”. Na categoria semântica fundamental do enunciado, a construção do sentido surge da oposição entre /idealização/ e /desilusão/.

Essa contrariedade pode ser identificada nos versos: “corria contra o tempo”, “eu descartava os dias/ em que não te vi”, “rodava as horas pra trás” e “confusa por me ver”. Percebe-se, também, essa dualidade em versos que se complementam (ver do quarto ao sétimo verso da segunda estrofe, sublinhados). A idealização está presente em “eu surpreendia o sol” e “saltava as noites”, enquanto a desilusão firma-se em “antes do sol raiar”, “sem me refazer”.

No quadrado semiótico, a /idealização/ é a categoria temática do texto. Esse termo gera o sistema binário estabelecido entre /ilusão/ e /desilusão/. A negação da ilusão geraria a asserção da desilusão do sujeito, e isso implicaria em uma disforia. Em contrapartida, a afirmação da ilusão significaria um traço eufórico quanto à negação da desilusão do sujeito.

No nível fundamental, o percurso gerativo de sentido da letra forma-se da seguinte maneira:

Desilusão -----	Não-desilusão -----	Idealização
(Disforia)	(Não-disforia)	(Euforia)

Nota-se que o sujeito percorre o enunciado partindo da desilusão, “vivia a te buscar”. Buscar, neste caso, é afirmar a desilusão de modo disfórico. A negação da desilusão surge logo em seguida, em “pensando em ti/ corria contra o tempo”. Correr contra o tempo significa passar para idealização positiva, encontrada nos versos finais da letra “eu ingressaria/ e te veria”. O texto, portanto, nega a desilusão e afirma a idealização eufórica.

O sujeito de *Valsa brasileira* toma para si, na primeira estrofe, um estado de disjunção com o objeto visado por ele (a mulher-objeto): “e ajeitava o meu caminho/ pra encostar no teu”. Enquanto isso, o enunciador desta narrativa mantém com a euforia da /idealização/ uma relação de manipulação sobre o sujeito. Esse terceiro actante (destinador) oferece ao sujeita a recompensa de que, se ele “rodar as horas para trás” e “roubar um pouquinho” do tempo estará apto a /poder/ e /saber/, além de /querer/ transformar-se.

Assim, o “homem sonhador” entra em conjunção com o seu objeto, a mulher idealizada. De outro lado, o antiobjeto que carregava valores de /desilusão/ e /racionalidade/ entra em disjunção com o sujeito, o qual consegue uma relação positiva (eufórica) com objeto-valor /ilusão/: “pela porta de trás/ da casa vazia/ eu ingressaria/ e te veria/ confusa por me ver/ chegando assim/ mil dias antes de te conhecer”.

No nível discursivo desta canção foram usados diversos recursos para estabelecer a ilusão de reencontrar um amor perdido. O narrador é projetado em primeira pessoa, obtendo maior subjetividade para tratar do universo passional: “subia na montanha/ não como anda um corpo/ mas um sentimento”. Esse eu lírico feminino consegue, sim, atingir o prazer da idealização pois está sozinho, contando apenas com sua capacidade emocional de “surpreender o sol” e “saltar as noites”. Isso o possibilita a, em tempo presente, projetar um futuro que se realiza perfeitamente – não na “casa vazia”, que é onde a mulher-objeto deveria habitar, mas na busca incessante pela idealização eufórica, percebida quando o narrador “corria contra o tempo” pensando na mulher-objeto.

A temática estabelecida pela letra está na idealização do amor impossível – que só seria real na construção do sonho de reverter o tempo a ponto de reencontrar o amor perdido. O sujeito, aqui, é figurativizado como sonhador – enquanto o objeto é a ilusão.

## 4 ANÁLISE COMPARATIVA

Neste capítulo, faremos quatro análises comparativas do universo feminino em Chico. Para tanto, relacionaremos a cada subitem do capítulo anterior uma letra semelhante no que se refere ao tipo de mulher colocada, estabelecendo as semelhanças e divergências entre ambas. A comparação dar-se-á nas relações entre tempo, espaço, pessoa, temas e figuras.

### 4.1 NEM ME ADVINHA OS DESEJOS

**Sem açúcar** (*Chico Buarque, 1975*)

Todo dia ele faz diferente / Não sei se ele volta da rua / Não sei se me traz um presente / Não sei se ele fica na sua / Talvez ele chegue sentido / Quem sabe me cobre de beijos / Ou nem me desmancha o vestido / Ou nem me adivinha os desejos

Dia ímpar tem chocolate / Dia par eu vivo de brisa / Dia útil ele me bate / Dia santo ele me alisa / Longe dele eu tremo de amor / Na presença dele me calo / Eu de dia sou sua flor / Eu de noite sou seu cavalo

A cerveja dele é sagrada / A vontade dele é a mais justa / A minha paixão é piada / Sua risada me assusta / Sua boca é um cadeado / E meu corpo é uma fogueira / Enquanto ele dorme pesado / Eu rolo sozinha na esteira

Estudamos, na análise semiótica da letra de *Fora de hora* (ver página 16), que a mulher-sujeito em questão é tematizada pela submissão à espera do ser amado, através da lembrança. Em *Sem açúcar*, a mulher que atua também é a mulher-sujeito. O eu lírico feminino conta, em uma exposição do cotidiano vivido pelo casal, como ela se percebe através de comparações entre corpo, alma, anseios e desejos.

As duas letras já se iniciam na primeira estrofe com uma delimitação de tempo e denúncia do universal passional a ser apresentando no decorrer da narrativa. A mulher-sujeito de *Sem açúcar* inicia sua história de modo embaraçado,

falando da rotina de um relacionamento, mais ainda confusa em relação ao tempo e explicação do que sente: “Todo dia ele faz diferente/ não sei se ele volta da rua/ não sei se me traz um presente...”. Até aqui, não nos parece que ela esteja frustrada em relação ao homem, mas sim em relação ao cotidiano. Isso pode ser identificado nos termos: “*Talvez* – sentido, *quem sabe* – me beije, *ou nem* me desmancha o vestido, *ou nem* me advinha os desejos”.

Se em *Fora de hora* a mulher-sujeito recuperava o tempo passado para reviver a emoção de um amor-feliz (“será que embora um bom coração/ deseja mal ao meu/ será que diz que nem/ sequer me conheceu”); aqui, a mulher-sujeito observa a sucessão do tempo presente, na qual ainda há uma união. Entretanto, a partir da segunda estrofe, percebe-se que ela não é marcada apenas pela frustração de sua rotina, mas sim pela brutalidade do ser-amado: “Dia útil ele me bate/ dia santo ele me alisa”. Na dualidade estabelecida entre os dias úteis (cinco dias) e os dias santos (um dia), nota-se que, além de apanhar, a mulher mais apanha do que é alisada. E o verbo alisar, nessa sequência de fatos, não nos parece estar relacionado a carinho. Em geral, o homem “alisa” um animal – cachorro, gato, cavalo –, e não uma mulher.

A noção de espaço também está relacionada aos desejos da alma feminina. “*Longe dele* eu tremo de amor”, aqui, ela delata seu amor pelo homem que a humilha; “*Na presença dele* me calo”, nesse verso, a mulher aceita a submissão – também percebida na letra de *Fora de hora*, porém sem violência, o que seria uma submissão marcada pela dor da ausência – diferente de *Sem açúcar*, na qual a mulher pactua com essa temática. “Eu de dia sou sua flor/ eu de noite sou seu cavalo”. A “flor” oferece-nos a imagem de uma casa arrumada, cuidada. De dia, longe do homem, ela é uma dona de casa; à noite, ela é seu animal irracional, seu *cavalo*, um ser que não pensa e cede aos desejos do dono.

Na última estrofe, todo o jogo erguido entre cotidiano da vida e cotidiano do casal, atitudes dela e atitudes dele descortina o universo passional da letra, trazendo à tona a alma da mulher. Se a cerveja dele é *sagrada*, a paixão dela é *piada*. Se a boca dele é um *cadeado* (incitada apenas pela própria vontade, que é a mais justa), o corpo dela é uma *fogueira* (representado pelo lume da paixão). Até quando ele

“dorme pesado”, ela “rola sozinha na esteira”, o que pode ser entendido como que ela continuasse atenta a ele independente do olhar dele.

O título da canção entra em oposição com o verso “Dia ímpar tem chocolate” – embora ele adoce a boca dela em alguns momentos, o que prevalece é a falta de amor (paixão, carinho) endereçada para a mulher. Ela está sem açúcar na alma (na essência, no Ser), submissa a ele; enquanto ele, recebendo toda a atenção dela, a quem ele trata como se fosse um cavalo. Reconhecemos, portanto, que a mulher-sujeito de *Fora de hora* é marcada pela submissão representada pela dor da solidão (em tempo passado); enquanto a mulher-sujeito de *Sem açúcar* é marcada pela submissão representada pela paixão e convivência (em tempo presente).

#### 4.2 TE ADORANDO PELO AVESSO

##### **Atrás da Porta** (*Chico Buarque, 1977*)

Quando olhaste bem nos olhos meus / E o teu olhar era de adeus / Juro que não acreditei / Eu te estranhei / Me debrucei / Sobre teu corpo e duvidei / E me arrastei e te arranhei / E me agarrei nos teus cabelos / Nos teus pelos / Teu pijama / Nos teus pés / Ao pé da cama / Sem carinho, sem coberta / No tapete atrás da porta / Reclamei baixinho

Dei pra maldizer o nosso lar / Pra sujar teu nome, te humilhar / E me vingar a qualquer preço / Te adorando pelo avesso / Pra mostrar que *inda* sou tua / Só pra provar que *inda* sou tua...

Tanto em ‘*Olhos nos Olhos*’ (ver página 20) como em ‘*Atrás da porta*’ temos o universo feminino também tratado sob a ótica da mulher-sujeito. No entanto, naquela a mulher tenta, sofre e consegue superar a dor de uma separação. Nesta, a mulher sofre a dor de uma separação, mas não a supera: humilha-se, busca vingança e, ao fim de tudo, fracassa.

Em primeiro lugar, observamos que as duas mulheres utilizam-se do corpo para compor a narrativa: tudo principia ou permanece através dos olhos (“quando olhaste bem nos olhos meus” e “olhos nos olhos, quero ver o que você faz”). Esse

destaque a essa parte do corpo aponta para um tom de honestidade, autenticidade e verdade.

Em '*Olhos nos olhos*' a mulher era submissa ao homem a ponto de concordar até com a separação: "quis morrer de ciúme, quase enlouqueci/ mas depois, como era de costume, obedeci". Em tempo presente, a mulher-sujeito faz uma projeção de futuro em que ela estaria "refeita, pode crer". Ou seja, ela busca a superação. Já a mulher de *Atrás da porta*, não. Além de não concordar com a notícia da separação ("e o teu olhar era de adeus/ juro que não acreditei"), ela se revela em uma cena de humilhação causada pelo desamor: "me debrucei/ sobre teu corpo e duvidei". Sem superar o desfecho do relacionamento, ela se coloca em posição de animal: "e me *arrastei* e te *arranhei*/ e me *agarrei* nos teus cabelos". Os verbos marcados dão ideia de uma animalização do homem, pois quem se arrasta (cobra), arranha (gato, cachorro) e agarra são exemplos de animais irracionais.

Ainda nessa sequencia, a mulher-sujeito atribui ao homem também uma forma de animalização, no verso "nos teus *pelos*". A esse ponto, submissa, a mulher já está em posição de inferioridade, de quatro: "nos teus pés/ ao pé da cama/ sem carinho, sem coberta/ no tapete atrás da porta".

Até aqui, mais do que em *Olhos nos olhos*, a mulher não aceita o divórcio. Embora aquela também não aceitasse, ela atingiu a superação através de uma projeção de tempo ("tantas águas rolaram/ tantos homens me amaram/ bem mais e melhor que você"). No entanto, quando a mulher-sujeito de *Atrás da porta* exerce a mesma projeção de futuro, ela se encontra fracassada, podendo apenas vingar-se do homem ainda amado: "dei pra maldizer o nosso lar/ pra sujar teu nome, te humilhar/ e me vingar a qualquer preço". Tendo sido humilhada e humilhando-se, a mulher agora quer sujar a identidade do homem que a abandonara.

O verso "te adorando pelo avesso" é o ponto alto da letra. A primeira impressão é a de que quem adora pelo avesso (contrário), na verdade odeia. Mas adorar pelo avesso pode estar relacionado, também, ao avesso da situação erguida. A mulher-sujeito, nesse caso, permaneceria adorando o homem e adorando o avesso da separação, que seria a união. Toda essa tensão da letra é esclarecida no



último verso: “só pra provar que *inda* sou tua...”. Tratamos, portanto, de duas mulheres de Chico que passam pelo fim da mesma experiência, o casamento, de formas diferentes. A mulher-sujeito de *Olhos nos olhos* supera a separação “feliz”; já a de *Atrás da porta* fracassa, humilhada e humilhando, tentando mostrar que ainda pertence ao objeto amado.

#### 4.3 A FLOR TAMBÉM É FERIDA ABERTA

##### **Dura na queda** (*Chico Buarque, 2000*)

Perdida/ Na avenida/ Canta seu enredo / Fora do Carnaval / Perdeu a saia /  
Perdeu o emprego / Desfila natural/ Esquinas / Mil buzinas / Imagina  
orquestras / Samba no chafariz / Viva a folia / A dor não presta / Felicidade  
sim

O sol ensolarará a estrada dela / A lua alumiará o mar / A vida é bela / O sol, a  
estrada amarela / E as ondas, as ondas, as ondas

Bambeia / Cambaleia / É dura na queda / Custa a cair em si / Largou família /  
Bebeu veneno / E vai morrer de rir / Vagueia / Devaneia / Já apanhou à beça /  
Mas para quem sabe olhar / A flor também é / Ferida aberta / E não se vê  
chorar

Em harmonia com *Ela desatinou*, esta letra é quase uma segunda versão daquela. Mais do que isso, um desdobramento. Ambas as letras são narradas por uma terceira pessoa que conta a mesma história, mas de modos e soluções diferentes. Tanto naquela como nesta, a mulher-objeto é flagrada depois do carnaval em estado emocional positivo, felizes, negando a consciência coletiva de desencontros e tristezas reservados para a quarta-feira de cinzas.

Entretanto, observa-se que nesta canção o narrador vai além de expor apenas a cena que sucede o carnaval. Aqui, ele justifica e dá mais informações sobre a mulher-objeto, que nos parece ser a mesma.

O eu lírico masculino de *Ela desatinou* observa a cena em que a mulher-objeto perde a razão (desatina) quando acaba o carnaval, pois permanece a sambar,

mesmo “acabando as brincadeiras”, com as “bandeiras se desmanchando”, “morrendo alegrias” e com as “fantasias rasgadas”. A história central é afirmar que ela perdeu a cabeça. Já em *Dura na queda* o narrador traz novas informações: “perdeu a saia/ perdeu o emprego/ desfila natural”. O espaço, “esquinas/ mil buzinas” é o cotidiano de uma cidade em movimento, em hora de trabalho – ainda assim, ela “imagina orquestras” e “samba no chafariz”. A estrada, o caminha desta mulher-objeto (ou seja, a vida) é direcionada pelo acaso, pois “o sol ensolarará a estrada dela/ a lua alumiará o mar”.

Ao passo que a mulher de *Ela desatinou* prega a fantasia e despreza a realidade (“toda gente anda esquecida/ da falsa vida da avenida”), a mulher da presente letra parece levar essa fantasia para além de desatinar em uma quarta-feira de cinzas (“É dura na queda/ custa a cair em si/ largou família/ bebeu veneno/ e vai morrer de rir”).

Aquela mulher-objeto, “feliz no seu mundo de cetim”, debochava da dor, do pecado, do tempo perdido e do jogo acabado. Todos a invejavam por isso, infelizes. Mas com esta mulher-objeto acontece diferente: “mas pra quem sabe olhar/ a flor também é/ ferida aberta/ e não se vê chorar”. Esses versos finais trazem-nos a noção de que a vida não é fácil para esta mulher. Ela se aproveita do carnaval um pouco mais do deve, ela é dura na queda em relação à própria vida, assentada em um passado doloroso: “vagueia/ devaneia/ já apanhou à beça”.

Constatamos, por fim, que *Dura na queda* serve como uma espécie de desdobramento e justificativas da narração estabelecida em *Ela desatinou*. Acaso sejam as mesmas mulheres, passados mais de trinta anos de composição de uma para outra, elas se igualam em espaço (fora do carnaval), pessoa (mulher-objeto) e tempo (presente). Apenas se distanciam no que tange ao tema proposto – que em *Dura na queda* é mais profundo e, ao mesmo tempo, gera uma sensação de continuidade. Trata-se do olhar do narrador a flagrar mulheres que se complementam e integram-se na noção de tempo. O desatino anterior é justificado pela dureza da vida exposta aqui. Afinal, “a flor também é ferida aberta”.

#### 4.4 ESTE CANTOR CONFUSO

##### **Romance** (*Chico Buarque, 1993*)

Te sequestreí/ Vou te reter pra sempre/ Na minha idéia/ No teu lugar, talvez/  
Fique alguma tonta, uma dublê/ Uma mulher alheia

Na minha idéia/ Vives plenamente/ És a pessoa/ Com todas as canções/ Os  
momentos bons/ E as horas más/ Que a memória coa

Nas horas à toa/ Às vezes ando a cismar

Serei eu mesmo/ Este cantor confuso/ Que te rodeia/ Ou estarei feliz/ Sendo  
eternamente o que já fui/ Dentro da tua ideia

Observando a abertura dos sentidos conquistada pela análise semiótica da letra *Valsa brasileira*, constatou-se a temática da idealização do amor impossível – que só seria real na construção do sonho de reverter o tempo a ponto de reencontrar o amor perdido. Lá, o homem realiza o prazer da ilusão; aqui, ele vive esse prazer. A noção de tempo empregada pelo narrador desta canção é mais do que presente: é sempre. (“Vou te reter pra sempre/ na minha ideia”).

O verso inicial, “te sequestreí”, quando entra em confronto com a palavra “ideia” revela o estado de idealização, invenção, ilusão. Ainda que o narrador encontre outra mulher, a mulher-objeto a quem ele canta nesta *Romance* é tão eterna, na ideia dele, que ele chega a afirmar: “no teu lugar, talvez/ fique alguma tonta, uma dublê/ uma mulher alheia”.

Divergente do eu lírico masculino de *Valsa brasileira*, que sonha em voltar no tempo “mil dias antes” de ter conhecido aquela mulher-objeto, este atual é capaz de relacionar-se com sua amada sem a necessidade da presença física: “na minha ideia/ vives plenamente/ és a pessoa”. Essa caracterização da plenitude amorosa só é possível através da repetição da palavra “ideia”, a qual direciona todos os sentidos do narrador, inclusive com “os momentos bons/ e as horas más/ que a memória coa”.

Elevando a carga emocional, na última estrofe da letra, o sujeito arma um jogo de dúvidas sobre essas ideias, causando certa tensão: “serei eu mesmo/ este cantor confuso/ que te rodeia”. Todavia, uma surpresa: o narrador lança para a mulher-objeto, dialogando com ela, o mesmo jogo de ideia: “ou estarei feliz/ sendo eternamente o que já fui/ dentro da tua ideia”. Tanto a mulher de *Valsa Brasileira* como a mulher de *Romance* causam um movimento de magia. Seja através das figuras idealizadas, naquela, ou de uma suposta inversão de papéis, nesta.

## 5 SEM FANTASIA

### 5.1 A UNIÃO ENTRE MULHER-SUJEITO E MULHER-OBJETO

#### **Sem fantasia** (*Chico Buarque, 1967*)

Vem, meu menino vadio / Vem, sem mentir pra você / Vem, mas vem sem fantasia / Que da noite pro dia / Você não vai crescer / Vem, por favor não evites / Meu amor, meus convites / Minha dor, meus apelos / Vou te envolver nos cabelos / Vem perder-te em meus braços / Pelo amor de Deus / Vem que eu te quero fraco / Vem que eu te quero tolo / Vem que eu te quero todo meu

Ah, eu quero te dizer / Que o instante de te ver / Custou tanto penar / Não vou me arrepender / Só vim te convencer / Que eu vim pra não morrer / De tanto te esperar / Eu quero te contar / Das chuvas que apanhei / Das noites que varei / No escuro a te buscar / Eu quero te mostrar / As marcas que ganhei / Nas lutas contra o rei / Nas discussões com Deus / E agora que cheguei / Eu quero a recompensa / Eu quero a prenda imensa / Dos carinhos teus

Esta talvez seja a letra-chave do estudo “Mulheres de Buarque”. Aqui, o compositor une, em duas estrofes, os dois lados femininos trabalhados no decorrer das análises realizadas pela pesquisa. Quem narra a primeira parte da música é uma mulher-sujeito chamando pelo seu objeto amado, estruturada uma torrente de paixão (“vou te envolver nos cabelos/ vem perder-te em meus braços”), experiências (“minha dor, meus apelos”) e superioridade (“vem, sem mentir pra você/ vem, mas vem sem fantasia/ que da noite pro dia/ você não vai crescer”). Já a segunda parte da letra é enunciada sob o ponto de vista de um lírico masculino, que ouve os anseios da mulher-objeto e está em conjunção com os desejos dela (“no escuro a te buscar”) depois de uma sucessão de imagens de perdas e conquistas.

Esse narrador masculino parece que vem de uma saga, de uma guerra: “eu quero te mostrar/ as marcas que ganhei/ nas lutas contra o rei”. Talvez, até, ele venha de uma idealização do amor, de uma ilusão passada (reconhecidas nas letras passadas *Valsa brasileira* e *Romance*): essa ideia está contida na passagem “eu quero te contar/ das chuvas que apanhei/ das noites que varei/ no escuro a te

buscar”, pois quem busca por alguém no escuro é porque não vê (talvez por não saber, não poder ou não dever – mas, com certeza, queria; e isso caracteriza o espaço da criação da ilusão).

Enquanto a mulher vale-se de chamar pela presença do homem amado (“vem, meu menino vadio”), ele parte de um querer falar para ela o que acontecera no momento em que estavam separados (“ah, eu quero te dizer/ que o instante de te ver/ custou tanto penar”). Constatamos, assim, o encontro de um casal. Não se pode afirmar que seja um reencontro, pois a letra, cheia de figuras estruturadas (chuvas, noite, escuro, discussões, marcas, lutas) revela-nos um ambiente parecido ao de histórias em que um príncipe (ele) precisa resgatar a princesa (ela) do dragão (convites, dores e apelos). Aqui, o rei atuaria como o destinador da narrativa, dando ao sujeito masculino forças para encontrar a mulher – e dando a ela forças para aguentar a espera por ele.

Nessa construção e busca pela recompensa do amor, da paixão, os dois sujeitos, de tanto quererem realizar a fantasia de tirar a fantasia deles mesmos, clamam até para um sistema de valores transcendentais, encontrados na presença de um ser superior (Deus). Nos versos a seguir, ela diz :”pelo amor de Deus/ vem que eu te quero fraco”; enquanto ele, depois de ganhar marcas e lutar contra o rei, esteve “nas discussões com Deus”.

O título *Sem fantasia* aponta para duas possibilidades enunciadas pela mulher-objeto. O verso “vem, mas vem sem fantasia”, dito por ela, pode estar relacionado ao fato de que ele irrompe em figuras tão dramáticas e irreais que ela pede para que ele não idealize tanto, e aja mais. Outra leitura desse verso aponta para uma leitura erótica da emoção da mulher-sujeito: ela quer que ele tire a roupa e perca-se nos cabelos e braços dela.

Ao fim da letra, Chico usa um recurso em que as vozes (deles), pedidos (dela) e sacrifícios (dele) encontrem-se no mesmo pronome possessivo (do ponto de vista de cada sujeito) meu/ seu: “vem que eu te quero fraco/ vem que eu te quero tolo/ vem que eu te quero todo meu” e “eu quero a recompensa/ eu quero a prenda imensa/ dos carinhos teus”. Os destinos da narrativa dela, portanto, é endereçada a

ele; e a narrativa dele é direcionada para ela – o que traz um ambiente de subjetividade e aprofundamento do universo passional da letra.

## PERSPECTIVAS E RECOMENDAÇÕES

As letras analisadas neste trabalho sob o ponto de vista de semiótica francesa permitiu-nos uma abertura dos sentidos a partir da desconstrução do texto (da letra) em três níveis. Conseguimos extrair dessas análises temas que se relacionam com outras canções, de modo a ampliar o sentido em diversos universos passionais. A tematização das letras (como foi o caso da submissão, em *Fora de hora*; e superação, em *Olhos nos olhos*) foi-nos a maior conquista diante da teoria do percurso gerativo do sentido.

Entretanto, os conceitos arraigados nessa teoria podem ser alargados ainda mais diante do universo feminino. Neste estudo, reduzimo-nos aos temas, figuras e narrações de apenas nove letras do cancionário de Chico Buarque. Sugerimos que, em outras letras, sejam feitas análises como os mesmos recursos, considerando a mesma amplidão de possibilidades – mas podendo extrair das letras novas relações e sentidos.

Essa diversidade que o sentido pode ter quando tratado como objeto de estudo desperta-nos, ainda, a curiosidade de verificar outros objetos temáticos dentro da canção popular brasileira. Em Caetano Veloso, por exemplo, Wisnik (2004) nos aponta que existem letras que são metacanções (a arte falando da arte, a voz falando da voz, a canção falando sobre a canção), quais sejam: *Força estranha*, *Como 2 e 2*, *Minha voz* e *Errática*.

Uma de nossas perspectivas, finalizando este trabalho, é a de fazer análise de canções considerando a canção como um todo, e não restringindo apenas ao que diz e como diz a letra. Como foi colocado no início, o som que ouvimos vale-se da melodia e da letra. Esta se refere ao plano do conteúdo; e, aquela, ao plano da expressão. Unir a expressão (melodia) ao conteúdo (letra) é ir mais fundo no estudo dessa forma de arte. Em Tatit (1997), temos o livro *Musicando a semiótica*, que



propõe exatamente esse desdobramento de análises de canções partindo de pesquisas greimasianas.

## REFERÊNCIAS

BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. *Teoria do discurso*. São Paulo: Humanitas – FFLCH/USP, 2002.

BUARQUE, Chico. *Cancioneiro por ordem cronológica*. Disponível em: <[www.chicobuarque.com.br/construcao/menu\\_data.htm](http://www.chicobuarque.com.br/construcao/menu_data.htm)>. Acesso em: 02 jun. 2013.

DUARTE, J. e BARROS, A. (org.). *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005.

ECO, U. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Editora Perspectivas, 1991.

HERNANDES, N. e LOPES, I. C. (org.). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005.

LOPES, P. E. *A desinvenção do som*. Campinas – SP: Pontes, 1999.

TATIT, L. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.

\_\_\_\_\_. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

WISNIK, J. M. *Sem receita – ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.